Grażyna Borkowska

Metafora drożdży : co to jest literatura/poezja kobieca

Teksty Drugie : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3/4 (33/34), 31-44

1995

Grażyna Borkowska

Metafora drożdży. Co to jest literatura/poezja kobieca

Intuicje

Termin „literatura kobieca" zadomowił się w polskiej krytyce literackiej w drugiej połowie ubiegłego wieku. Posługiwali się nim, również dla opisu faktów historycznoliterackich, m. in. Piotr Chmielowski[1], Karol Irzykowski[2], z pewnymi zastrzeżeniami — Wilhelm Feldman[3].Wydaje się, że wymienieni autorzy używali tego terminu w znaczeniu najprostszym, odpowiadającym określeniu „literatura pisana przez kobiety". Nie ma tu jednak pełnej jasności. Chmielowski uhonorował bowiem w swym przeglądzie autorek pol-

---

[1] Zob. P. Chmielowski *Autorki polskie wieku XIX. Studium literacko-obyczajowe*, seria 1, Warszawa 1885.

[2] Zob. K. Irzykowski *Powieści Nałkowskiej*, „Nowa Reforma" 1910. Przedruk, w: *Czyn i słowo. Glossy sceptyka*, Lwów 1912, [postdatow. 1913]; przedruk współczesny, w: *Pisma* red. A. Lam: *Czyn i słowo* oraz *Fryderyk Hebbel jako poeta konieczności*, *Lemiesz i szpada przed sądem publicznym*, *Prolegomena do charakterologii*, wstęp A. Lam, Kraków 1980.

[3] Feldman unikał określeń „substancjalnych" typu „literatura kobieca", często jednak wprowadzał kategorie grupowe oparte o kryterium płci: „poetki", „pióra kobiece". Omawiał je łącznie jako przedstawicielki pewnej wspólnoty, zob. W. Feldman *Współczesna literatura polska 1864–1918* (kilka wydań w różnych wersjach). Przedruk współczesny (ze wstępem T. Walas), Kraków 1985.

skich wieku XIX pisarki o wyrazistym stylu, niebanalnej biografii, niezwykłym charakterze, słowem takie, które wnosiły do literatury nowe wartości, nowe sposoby zachowań, nowe gesty językowe. Myślę tu przede wszystkim o Julii Woykowskiej i Narcyzie Żmichowskiej. Woykowska należała do najciekawszych postaci wielkopolskiego życia literackiego okresu międzypowstaniowego. Miała niebanalne poglądy pedagogiczne, które wyłożyła w książeczkach pisanych dla „grzecznego Tadzia i Marysi małej"; najwyraźniej nie godziła się z tradycyjnym podziałem ról społecznych i oczywistością ról przypisywanych kobietom. Także w odniesieniu do własnego życia ról tych przestrzegać nie chciała — żyła w konflikcie z opinią publiczną, potem w nędzy, na koniec w obłędzie.

Zainteresowanie dla Żmichowskiej, wyrażane przez cały zastęp znakomitych krytyków: Chmielowskiego, Świętochowskiego, a później przede wszystkim Boya-Żeleńskiego, znów dotyczyło osoby raczej mało konwencjonalnej. I utwory Żmichowskiej, „sylwiczne", jak powiada współczesna badaczka[4], były trudne do zinterpretowania, ponieważ rozsadzał je od środka żywioł narracji wielogatunkowej, nie podporządkowanej żadnemu wzorcowi opowiadania[5]. I ona sama spędzała sen z oczu ludziom, którzy dobrze wiedzieli, jak powinna zachować się panna uboga, nieurodziwa i bez posagu, do jakich celów powinna dążyć i aspirować.

Pisząc o różnych autorkach, bystry bądź co bądź Chmielowski, bystry i rzetelny mimo wszystkich niedoskonałości swojego warsztatu krytycznego, musiał przecież zauważyć różnicę pomiędzy np. Eleonorą Ziemięcką a Woykowską, czy pomiędzy Klementyną Tańską a Żmichowską. Widział tę różnicę i wyraźnie uprzywilejowywał ów naddatek życiowego i literackiego ryzyka, jaki wiązał się z nazwiskiem Woykowskiej i Żmichowskiej. Na czym jednak ta różnica polegała, nigdy nie napisał.

Wyręczając go w tym zadaniu powiedzmy, że Klementyna z Tańskich Hoffmanowa pisała dla kobiet i o kobietach, nie angażując w swe

---

[4] O „sylwiczności" powieści Żmichowskiej pisze Ewa Owczarz, zob. tejże *Między retoryką a dowolnością: wśród romantycznych struktur powieściowych w okresie międzypowstaniowym*, Toruń 1993.

[5] O inwencji powieściowej Żmichowskiej piszę w szkicu *Obrzeża pozytywizmu. Żmichowska*, w: *Książka pokolenia. W kręgu lektur doby postyczniowej*, red. E. Paczoska i J. Sztachelska, Białystok 1994.

dzieło własnych doświadczeń i nie odkrywając własnej drogi życiowej. Wobec napisanych przez siebie książek zachowywała zawsze dystans, przeznaczając je dla czytelniczki zupełnie innej niż sama autorka. Ów dystans pomiędzy autorem i odbiorcą był w tym przypadku wyjątkowo duży i niezupełnie jasny. Dlaczego Hoffmanowa, osoba publiczna, pisarka i działaczka, nie poświęciła słowa uwagi innym kobietom zajętym działalnością pisarską, społeczną lub polityczną? Nie wiemy. Nie wiedziała tego i Żmichowska, a ów rozdźwięk pomiędzy „życiem" a „twórczością" uważała za hipokryzję, zdradę, asekuranctwo i podstęp.[6]

Jest w tym oburzeniu także element, powiedziałabym, zupełnie obiektywny. Otóż wydaje się, że w rozumieniu Żmichowskiej ów rozziew (między biografią a narracją) przesądzał o tym, że twórczość Hoffmanowej nie mogła być traktowana jako pisarstwo kobiece. Nie mogła, ponieważ nie spełniała podstawowych warunków. W sposób intuicyjny raczej niż wyrozumowany Żmichowska formułowała kategorię „literatury kobiecej". Mieściło się w niej nie wszystko to, co wyszło spod kobiecego pióra, lecz to, co kobiety napisały, nie tracąc z pola widzenia własnego losu, własnej egzystencji, własnej biografii; tego, co odnosiło się do nich samych, co odpowiadało na ważne dla nich pytania. Żmichowska w ogóle nie wyobrażała sobie, że można usiąść i pisać o sprawach pozostających w luźnym związku z naszym życiem. Nie znosiła ani fantazjowania ani prywatnych mitologii zbudowanych ponad porządkiem biografii. Miała o to pretensje do wielu pisarzy, włącznie z Mickiewiczem, a w stosunku do piszących kobiet była wyjątkowo twarda: skoro podjęły się wysiłku współuczestniczenia, to w pierwszym odruchu powinny ów wysiłek opisać.

Może się wydawać, że takie rozumienie literatury kobiecej ma wymiar głównie publicystyczny. I że pcha raczej ku aktywności dziennikarskiej lub ostatecznie naukowej, wykluczając zajęcia artystyczne. Żmichowska nie podzieliłaby tych zastrzeżeń. Pisała powieści, ponieważ wiedziała, że sprawy związane z nowym wizerunkiem kobiet nie poddają się łatwym rozstrzygnięciom, że wymagają przywołania różnych punktów widzenia, różnych racji i argumentów. Jednopłaszczyznowa przestrzeń utworu publicystycznego nie sprzyjała takim

[6] Oburzenie Żmichowskiej opisuję i tłumaczę w moim szkicu *Strategia pszczoły. Żmichowska wobec Hoffmanowej*, „Teksty Drugie" 1993 nr 4/5/6.

roztrząsaniom. Dlatego też Żmichowska przeniosła je na teren powieści, w dodatku powieści „sylwicznej", nastawionej na różnorodność i bogactwo, wielogłosowej, polemicznej, „otwartej". Warto dodać, że takiego wzorca powieściowego nie mogła znikąd wypożyczyć i zaadaptować do własnych potrzeb, musiała go wymyślić i natchnąć treścią.

To pierwsze, wypracowane przez Żmichowską rozumienie literatury kobiecej, ma charakter intuicyjny; opiera się raczej na wyczuciu kierunku działania niż na ścisłych definicjach i normach. Według Żmichowskiej twórczość kobieca to taki typ literatury, której fikcjonalność ograniczona jest przez biograficzno-egzystencjalne uwarunkowania podmiotu piszącego, przy czym strona semantyczna utworów kobiecych wcale nie ulega uproszczeniu, ponieważ jej istotę stanowi skomplikowany charakter więzi łączących autorkę z rzeczywistością przedstawianą i z wytworem własnych działań twórczych.

Wydaje się charakterystyczne i nieprzypadkowe, że ta wyabstrahowana z pism Żmichowskiej definicja tylko w bardzo ogólnej postaci pasuje do jej najwcześniejszego utworu powieściowego. Pierwotna wersja *Poganki* (1846) zadziwia niezwykłością opowiedzianej fabuły, która ma charakter niewymuszonego zmyślenia. Przygotowując po latach książkowe wydanie powieści autorka rozszerzyła je o *Wstępny obrazek* (1861), nadając historii Beniamina nieco inny status i znaczenie.

Beniamin tworzy wraz z innymi bohaterami grupę przyjaciół, a swą opowieść snuje podczas towarzyskiego spotkania przy kominku. Nie ulega wątpliwości, że pierwowzór towarzystwa kominkowego stanowiła grupa warszawskich Entuzjastów i Entuzjastek, z którą Żmichowska była związana w latach czterdziestych ubiegłego stulecia przyjaźnią i wspólnotą zainteresowań.

Czy jednak odwołanie się do przeszłości miało w przypadku późniejszej wersji *Poganki* powód tylko sentymentalny? Wydaje się, że „prolog" spełnia funkcje bardzo konkretne, ściśle podporządkowane dojrzałym intuicjom autorki. *Wstępny obrazek* jest rodzajem ramy modalnej, która osłabia i kwestionuje fikcyjność opowiedzianej historii. Żmichowska podkreśla z naciskiem, że nawet najbardziej fantastyczna opowieść odwołuje się do doświadczeń własnych autorki i jest głosem w dyskusji, która zajmowała ją swego czasu osobiście. Warto przy tym zauważyć, że kwestionowanie fikcjonalności nie oznacza de-

szyfracji użytych przez pisarkę pseudonimów i ujednoznacznienia opowieści. Przeciwnie, stało się ono źródłem wielu nowych pomysłów interpretacyjnych, które tworzą burzliwą historię recepcji.[7] Ramę modalną, wyzwalającą szczególny rodzaj napięć pomiędzy „prawdą" a „zmyśleniem", biografią a twórczością, wprowadza Żmichowska z małymi wyjątkami do swych kolejnych powieści.

Poszukiwania

W międzywojniu pojawiają się nowe próby zdefiniowania literatury kobiecej. Wiążą się one z kilkoma wydarzeniami krytycznoliterackimi, takimi m. in. jak renesans Żmichowskiej, przypomnianej czytelnikom „Wiadomości Literackich" przez Boya–Żeleńskiego.[8] Dla naszych rozważań znaczenie zasadnicze ma dyskusja, toczona w tym samym roku 1928 na łamach „Wiadomości". Hasłem wywoławczym był artykuł Ireny Krzywickiej *Jazgot kobiecy, czyli przerost stylu*[9], zarzucający autorom płci żeńskiej zbytnią drobiazgowość opisu (pisarki przypominają komorników, ironizowała Krzywicka, interesują się każdym sprzętem), przesadne upodobanie do stylu ozdobnego, nadużywanie metafor i innych chwytów ornamentacyjnych. Oto rezultat tych nieumiarkowanych zabiegów:

> Owa mania porównań, metafor, zestawień, które zamazują zdrowy sens i zatapiają myśl, ma pretensje do superanalizy, do psychologicznego rozszczepiania włosa na czworo. W istocie zaś jest to robienie z włosa liny okrętowej i walenie nią ogłupiałego czytelnika po głowie.

Tok wywodu Krzywickiej dobrze współgrał ze stanowiskiem Irzykowskiego, który w serii artykułów zebranych potem w tomie *Walka o treść*, krytykował w polskiej literaturze skłonność do przesadnej, nieuzasadnionej względami artystycznymi metaforyzacji, brak dyscy-

---

[7] *Poganka* należy do najbardziej znanych i najczęściej odczytywanych powieści Żmichowskiej. Ciekawe hipotezy interpretacyjne zaprezentowali m. in. M. Mann *„Poganka" Narcyzy Żmichowskiej. Geneza, źródła artyzmu i idea utworu*, Warszawa 1916; Z. Wasilewski *Aspazja i Alcybiades. Z dziejów powieści warszawskiej*, Warszawa 1835; T. Boy–Żeleński *Żmichowska*, w: *Pisma*, t. 3. Warszawa 1956.

[8] W roku 1928 i następnym Boy opublikował na łamach „Wiadomości Literackich" m. in. kilka artykułów na temat Żmichowskiej (Boy–Żeleński *Romans Gabrieli*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 49 [257] oraz tenże *Narcyza i Wanda*, „Wiadomości Literackie" 1929 nr 15 [276]. Weszły one później do szkicu pomieszczonego w 3 tomie *Pism* (patrz: przyp. 7).

[9] I. Krzywicka *Jazgot kobiety, czyli przerost stylu*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 42 [250].

pliny intelektualnej. W artykule *Metaphoritis i złota plomba*[10], wyraźnie, choć nie wprost nawiązującym do szkicu Krzywickiej, podtrzymał swą opinię na temat rodzimej twórczości. Odwołując się do licznych przykładów, niekoniecznie jednak z literatury kobiecej, pisał o zjawisku przesadnej estetyzacji, które nazwał „tatuowaniem naskórka". Irzykowski nie powiedział tego *expressis verbis*, ale wydaje się, że na grzechy piszących kobiet patrzył przez pryzmat całej spuścizny literackiej, naznaczonej wyraźnymi słabościami.
Wobec opinii Krzywickiej, a po części także Irzykowskiego, stanowisko polemiczne zajęły dwie autorki o nieporównywalnym warsztacie pisarskim — Maria Kuncewiczowa i Stanisława Przybyszewska. Kuncewiczowa przyjęła sformułowaną wyżej diagnozę, nie pogodziła się natomiast z zawartą w niej oceną. W artykule *Metaforyzm a męskie kasztele*[11] przyznawała, że „precjozyzm" jest formą artystycznego „wyżycia się" niektórych organizmów, w tym także organizmów kobiecych. Zjawisko metaforyzacji nie budziło jednak w autorce negatywnych skojarzeń estetycznych. Pisała z dystynkcją, na którą Krzywicka nie umiałaby się zdobyć:

> Charakteryzowany wyżej sensualizm, przemawiający w literaturze językiem metafory, cechuje wiele utworów kobiecych. Zatem niechęć męska do czynnej kobiecości usiłuje nadać temu walorowi zabarwienie pewnej „Minderwärtigkeit": powlec śmiesznością — unieszkodliwić. Odruch równie niepoważny jak obnoszenie męskich kapeluszy i światopoglądów przez „mocne" kobiety — nietakt w stosunku do ludzkości. Jest w interesie zarówno mężczyzn, jak kobiet pomnażanie, kultywacja każdej odrębności, przecież wspólnie czerpać będziemy z bogactwa. Skoro metaforyzm dał zaszczepić się tak łatwo na twórczość kobiecą — widocznie stanowi wyraz odpowiedni dla specjalnego materiału, jakim ona operuje.

Przybyszewska nie akceptowała tego sposobu myślenia. Według niej twórczość kobieca nie operowała żadnym „specjalnym materiałem", a jeśli pisarki posuwały się do wyraźnego i upodobniającego je nacechowania stylistycznego — to nie czyniły tego dobrowolnie. Metafora stanowiła „kobiecą twierdzę na lodzie", była swego rodzaju barwą ochronną, skrywającą samowiedzę autorską. Jeśli piszące kobiety ule-

---

[10] K. Irzykowski *Metaphoritis i złota plomba*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 52–53 [260–261]. Przedruk w: *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania. I. Zdobnictwo w poezji. II. Treść i forma*, Warszawa 1929. Przedruk współczesny *Pisma: Walka o treść. Beniaminek*, Kraków 1976.

[11] M. Kuncewiczowa *Metaforyzm a męskie kasztele*, „Wiadomości Literackie" 1928 nr 44 [252].

gają metaforycznemu stylowi wypowiedzi, jeśli popadają w swego rodzaju manieryzm, to ze strachu przed odsłonięciem i surowością publicznego osądu — dodawała Przybyszewska.[12]

Dyskusja prowadzona na łamach „Wiadomości Literackich" dobrze pokazuje trudności z wyznaczeniem stylistycznych atrybutów twórczości kobiecej. Cztery wypowiedzi i cztery stanowiska! Krzywicka dostrzegała pewne nacechowanie i wartościowała je ujemnie, Kuncewiczowa to samo zjawisko oceniała pozytywnie. Irzykowski widział w utworach kobiecych te same ułomności stylistyczne i intelektualne, które odkrywał gdzie indziej. Przybyszewska nie przywiązywała do poziomu stylistycznego nadmiernej uwagi; w jej ujęciu styl był zjawiskiem historycznym i przejściowym.

Teorie

Podobne trudności ze zdefiniowaniem literatury kobiecej, stylu kobiecego, *écriture féminine*, ma współczesna krytyka feministyczna. Przeniesione na teren teorii literatury kryterium płci to z jednej strony zbyt mało, z drugiej — zbyt wiele. Mechaniczne utożsamienie terminu „literatura kobieca" z pojęciem „literatura pisana przez kobiety" oznacza pójście na łatwiznę, albo też implikuje bezwarunkowy determinizm biologiczny.

Aby tego uniknąć szuka się innych wyznaczników odrębności, a skoro te najoczywistsze — językowo-tematyczne — zawodzą jako rozwiązania uniwersalne (patrz: dyskusja na łamach „Wiadomości"), ratunek stanowią pozorne paradoksy. Julia Kristeva w książce poświęconej strukturze języka poetyckiego pisze o języku matriarchalnym.[13] Byłby to sposób mówienia wyzwolony spod logicznych reguł dyskursu „męskiego". W fazie pre-edypalnej słowo odzyskuje związek z ciałem mówiącego, z rytmem jego narządów głosu. Kto może przemówić językiem matriarchalnym? Dziecko, awangardowy poeta, wariat, odstępca, eksperymentator, a zatem niekoniecznie — kobieta. Zdaniem Kristevej poezja awangardowa, np. wiersze Chleb-

---

[12] Artykułu Przybyszewskiej *Kobieca twierdza na lodzie*, przygotowanego jako replika na szkic Kuncewiczowej, „Wiadomości Literackie" nie opublikowały. Rękopis znajduje się w Archiwum Polskiej Akademii Nauk, Oddział w Poznaniu, zbiory oznaczone sygnaturą P. III. 52 a.

[13] J. Kristeva *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIX e siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, 1974.

nikowa, stanowi powrót do wzorów języka matriarchalnego, wskrzeszającego słowo w jego cielesności i odzyskującego — tłumioną na co dzień — swobodę autoekspresji.
Inna badaczka, Lucy Irigaray, posługuje się paradoksem, ucinającym wszelką dyskusję.[14] Jej zdaniem, język kobiecy to język nie istniejący, niemożliwy, nie do wymówienia. O ile w klasycznej literaturze feministycznej, m. in. w tekście Kristevej, język kobiecy (matriarchalny) stanowi opozycję wobec języka męskiego (patriarchalnego), to w wywodzie Irigaray specyfiką języka kobiet jest to, że nie da się go pomyśleć jako członu jakiejkolwiek opozycji lub przeciwstawienia.
Warto pamiętać, że badacze z kręgu krytyki feministycznej dobrze zdają sobie sprawę z paradoksalności własnego przedmiotu badań. Metafora „białego atramentu" (użytego oczywiście do zapisania białej kartki papieru) dobrze oddaje nieoczywisty status wielu trudno definiowalnych, nieuchwytnych pojęciowo kategorii, takich jak: literatura kobieca, styl kobiecy, język kobiecy. Anglosaska badaczka, Mary Jacobus, mówiła wprost i bez zniechęcenia, o utopijności postulatów badawczych stawianych przez krytykę feministyczną, która stara się oswoić kategorie intuicyjnie wyczuwalne, ale trudne do precyzyjnego uchwycenia.[15]

Decyzje

Stoimy więc trochę bezradnie wobec zjawiska literatury/poezji kobiecej w przekonaniu, że definicje paradoksalnie nie zaspakajają wpisanej w każdą wypowiedź potrzeby jasności, a wypowiedzi jasne nie są do końca prawdziwe.
Spróbujmy jednak, i mimo wszystko, uporządkować tok myślenia.
Nie wszystkie utwory napisane damską ręką stanowią przykład literatury kobiecej. Płeć nie determinuje kształtu dzieła. Przyjmijmy, że o literaturze/poezji kobiecej możemy mówić wtedy, kiedy przedmiot utworu odsłoni swą płciowość, dokona seksualnej samoidentyfikacji. Definicja ta jest jasna w odniesieniu do poezji: jeśli podmiot liryczny wiersza, „ja" poetyckie, zaznaczy swą seksualność,

---

14 Zob. L. Irigaray *Ce Sexe qui n'en est pas un*, Paris 1977.

15 M. Jacobus *The Question of Language: Men of Maxims and „The Mill on the Floss"*, „Critical Inquiry", Winter 1981, vol. 8, no. 2.

choćby poprzez wybór określonej formy gramatycznej, wtedy możemy mówić w sposób zasadny o poezji kobiecej, jak też zastanawiać się nad jej literackimi funkcjami oraz sposobami wyrazu.[16]
Zauważmy, że w tym przypadku mówienie o kobiecej literaturze (poezji) nie powoduje nadużyć interpretacyjnych i nie pociąga za sobą zamknięcia omawianej twórczości w niechcianym getcie płci; to zaledwie uhonorowanie wyboru, dokonanego wcześniej na mocy decyzji autora. Choć oczywiście ocena owej decyzji i stopnia jej wpływu na proces rozumienia utworu — zależy już od nas.
(Cień wątpliwości pozostawia ta definicja w odniesieniu do prozy: wydaje się, że i w tym wypadku zachowuje ona swoje znaczenie, ale nie bez koniecznych dopowiedzeń. W wielu odmianach narracji wspomniane odsłonięcie może być ledwie zarysowane i wówczas kryterium samoidentyfikacyjne trzeba kojarzyć z innymi kategoriami, np. tematycznymi. Dlatego w dalszej części wywodu, dla uniknięcia wszelkich niejasności, będę mówiła o literaturze kobiecej widzianej wyłącznie, czy też przede wszystkim, poprzez pryzmat kobiecej poezji, która stwarza sytuację „czystą".)

Interpretacje

Odsłonięcie seksualności może dokonać się na różną skalę i w różny sposób. Można powiedzieć stanowczo i nieodwołalnie, jak Swirszczyńska: „jestem baba". Można poprzestać na delikatnym zaznaczeniu kiełkującego napięcia. Jak Marzanna Bogumiła Kielar w wierszu *Pokusa* (z tomu *Sacra conversazione*, 1992):

mgnienie zaledwie
tę zdumiona radość, kiedy wreszcie przyjeżdżasz
i wynosisz swoje rzeczy ze starego
sypiącego się combi, tę radość jak wodospad
to wszystko, co ma udział w jej trwaniu
łagodną pajęczynę światła pod kasztanami
rzucony ogryzek, i to, jak się zaciągasz, mrużysz oczy
i popiół spada ci na koszulę, i strzepujesz prędko

Krótkie i dojmujące odczucie własnej seksualności poprzedza inne doznania; jest punktem wyjścia — samowzbudzeniem, potencją, gotowością i oczekiwaniem. Kryje się w nim obietnica szczęścia.

---

16 Wiele zawdzięczam pomysłom zawartym w pracy M. Homans *Women Writers and Poetic Identity. Dorothy Wordworth, Emily Bronte, and Emily Dickinson*, New Jersey 1980.

W wierszu innej autorki, Marii Bigoszewskiej, miłosne spełnienie nie przynosi nic poza pustką i zwątpieniem. „Niemniej pragnę" — mówi poetka (wiersz bez tytułu, z tomu *Ciało niepewne*, 1994). Uporczywe pragnienie, powracające wbrew logice zdarzeń i na przekór doświadczeniom, puste i tępe, staje się w poezji Bigoszewskiej jedynie sankcją pisania:

Nie, żadnej możliwości, nadziei, żadnej
łaski. Nitka spermy, mała
kropla krwi
Niepewne siebie ciało,
i wiedza. Tylko tyle.
[***, *tamże*]

Nie wiersze erotyczne, skupione na opisach miłości, określają istotę poezji kobiecej, i nie temat macierzyństwa, tak dla niej ważny, ani nawet biologiczny zegar czasu, tykający przy każdym wersie, ale właśnie ta decyzja, że piszę jako osoba seksualna, że piszę po to, by podtrzymać w sobie stan seksualnej gotowości, który realizuje się nie tylko poprzez miłość, ale także poprzez aktywność językową.
Dobrze wyczuwała cielesność wiersza i seksualność poezji Halina Poświatowska. Broniąc się przed zbędną intelektualizacją, lekko ironizując, pisała:

Stworzyć wiersz — kiedyś wystarczył wibrujący ból w tkankach i zasób słów nie większy od krzyku zwierzęcia. Teraz potrzebna jest koncepcja i racja, i eksploracje porównawcze w głębiny słowników. Są zabiegi chirurgiczne wokół słów, są słowa hybrydy, pół-słowa, ćwierć-słowa, i jest dwuznaczność liter spuchniętych od mądrości. I pragnienie moje — pisklę słowicze milczy ogłupiałe od tych wszystkich partytur i instrumentów. I kiedy żądacie ode mnie znaczenia, czuję, jak gałąź podtrzymująca łamie się z trzaskiem pod ciężarem zrzuconego fortepianu.
[***, z tomu pośmiertnego *Jeszcze jedno wspomnienie*, 1968]

Wiersza nie ma, bo pragnienie przygasło, ugrzęzło pod stosem mądrych myśli i intelektualnych ciężarów. Kiedy się znów rozbudzi, poetka powie:

Lubię pisać wiersze. W wierszu jak na wiecu temperament wrze, krzyk rozsadza formę i uczucie wieje wielkim czerwonym sztandarem.
[***, *tamże*]

W tej udanej parafrazie poezji proletariackiej rewolucyjną siłę wiersza stanowi jego potencjał erotyczny. Poezja nie jest tu narzędziem

ideologii, ale wyrazem seksualnego napięcia, które jednocześnie rozładowuje i pobudza.
Jeszcze wyraźniej o wymienności działań artystycznych i zdarzeń egzystencjalnych, o bliskości literatury i erosa mówi poetka w innym utworze bez tytułu:

wczoraj pisałam wiersze
tak jak dzisiaj rozdaję pocałunki
[***, *Oda do rąk*, 1966]

Przekonujemy się, że te pośpiesznie rzucone myśli na temat pokrewieństwa pomiędzy napięciem erotycznym a napięciem twórczym nie są nieważne i przypadkowe; mechanizm seksualnego samopobudzenia zachęca przede wszystkim do pisania, daje poczucie niezależności, uwalnia od imperatywu współbycia z kimkolwiek, wprawia w stan radosnego podniecenia:

drzazga mojej wyobraźni
czasem zapala się od słowa
a czasem od zapachu soli
i czuję jak przede mną
przestępuje z nogi na nogę okręt
i ocean jest niezmierzony
bez żadnego brzegu
zamknięta w łupinie drewna
jestem cudownie wolna
nie kocham nikogo
i niczego
[***, *tamże*]

Seksualność pisania podobnie rozumie Anna Świrszczyńska. *Trzy poematy* w tomie poezji *Jestem baba* (1972) otwiera wierszem *Kobieta rozmawia ze swoim udem*:

To tylko dzięki twojej urodzie
mogę brać udział
[...]
w obrzędach miłości.
Otwierają się przede mną
w chwili miłosnej
dusze kochanków i mam ich w swej mocy.
[...]
czuję w dłoni
bijące serce ludzkie,

słucham słów,
które szepcze człowiekowi człowiek
w najszczerszej chwili życia.

Świrszczyńska nie ma wątpliwości: tylko dlatego, że jest mistrzynią gry miłosnej, sprawdza się również w poezji. Jej ciało (jej udo) jest instrumentem miłości i źródłem poetyckiego przeżycia. Daje siłę i poczucie cudownej przewagi. *Daimonion* Świrszczyńskiej to kobieta w pościeli — pewna swego, oddana, ale nie bez pamięci, zakochana nie w kochanku, ale w swej sile wzbudzania miłości.
Nabieram przekonania, że ta interpretacja nie jest tak zupełnie chybiona, gdy czytam *Epilog* — znany wiersz *Kobieta mówi o swoim życiu*:

Wiatr mnie pędzi po drogach,
wiatr, bóstwo odmiany
o dmuchających policzkach
Kocham ten wiatr,
cieszę się
odmianom

Chodzę po świecie
we dwoje albo sama
i miłe mi są jednakowo
tęsknota i śmierć tęsknoty,
która nazywa się spełnieniem.

Czegoś jest we mnie za dużo.
Przelewam się przez brzegi
jak drożdże. Drożdże mają
swój własny rodzaj szczęścia.

Tu wszystko widać jak na dłoni. Kobiecość nie polega na dawaniu miłości, ani nawet na jej braniu, ale na odczuwaniu czystej (tj. bezprzedmiotowej) seksualności. Stąd bierze się poczucie nadmiaru: z pragnienia, które j e s z c z e (tęsknota) lub j u ż (śmierć tęsknoty, która nazywa się spełnieniem), nie ma swego obiektu. Z pragnienia, które jest miłością, choć nie kochamy, jak powiada Poświatowska, nikogo i niczego. Z czystego pożądania niekierunkowanego na żaden przedmiot, nie wprzęgniętego w parę, prawdziwie wolnego.
Pamiętamy, że francuska badaczka, Lucy Irigaray, pisała, iż kobiecość wraz z jej językowym ekwiwalentem nie tworzy opozycji semantycz-

nych, ułatwiających rozumienie tworzących ją znaczeń. Wiersz Świrszczyńskiej pozwala obrazowo ująć ten paradoks. Odsłonięta w literaturze/poezji kobiecej seksualność ma charakter impulsu samowzbudzającego się, o niejasnej genezie, nie koniecznie wezwania do miłości. Erotyka to tylko jedna z form zagospodarowania kobiecego witalizmu. Swirszczyńska pozostawiła wyraźne ślady takiego rozumowania. W zbiorze *Jestem baba*, podzielonym na trzy „tradycyjne" cykle miłosne, klamrę stanowi prolog i epilog. Nie mówi się w nich o erotyce, ale o tym, co ją warunkuje — o seksualności.

Metafora drożdży

Problematyczną odrębność literatury/poezji kobiecej próbują oddać metafory. Dorzućmy jeszcze jedną: pączkujące drożdże. W wierszu Świrszczyńskiej symbolizują seksualność, nieograniczoną kreatywność, pewien naddatek energii, która szuka dla siebie ujścia.

W pracach anglosaskiej badaczki, Patricii Parker nie ma drożdży, są natomiast *fat ladies* — grube kobiety, pulchne damy jako motyw religijnej ikonografii i literatury okresu Odrodzenia.[17] W wykładni Ojców Kościoła, pisze Parker, symbolizują rozszerzanie (ale także i rozproszenie) wpływów religii chrześcijańskiej, w wykładni retorycznej ich nieposkromiony witalizm, gadatliwość, zachłanność, stanowią uzasadnienie dla nieuprawnionych odstępstw od klasycznej formy tekstu. Prokreatywność kobiet, postrzegana zdaniem Parker m. in. przez Szekspira i negatywnie scharakteryzowana w wielu jego sztukach, trwa również poza okresem ciąży, kiedy w naturalny sposób stają się one nosicielkami pewnego nadmiaru. Ruchliwość i ciekawość świata rozumiał Szekspir jako stałą cechę kobiecej natury. Mógł jej sprostać tylko za cenę rozmaitych zabiegów narracyjnych — amplifikacji, redundancji. Witalności naturalnej przeciwstawiał witalność tekstualną; rozrostowi ciała — bujność tekstu.

Tak było, zdaniem Patricii Parker, w Renesansie, kiedy kobiety mogły być tylko przedmiotem działań artystycznych, lepiej lub gorzej przedstawionym — obiektem opisu. Dzisiaj ów nadmiar energii zamieniają w teksty własne. Wydaje się, że wszędzie tam, gdzie możemy mówić o literaturze/poezji kobiecej, a więc tam, gdzie dochodzi do odsłonięcia kategorii płci, przyczyną i siłą sprawczą jest presja seksualności,

nieforemnej, rozlanej jak pączkujące drożdże. Jeśli akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, to po to, by podkreślić — jak w poetyce renesansowej — związek pomiędzy ciałem a tekstem, pomiędzy seksualnością a pisaniem, lub w wersji bardziej pruderyjnej — którą posługiwała się m. in. Żmichowska — między „biografią" a „twórczością".

Powiem więcej: wszędzie tam, gdzie akcentuje się płciowość podmiotu mówiącego, wszędzie tam, gdzie ujawnia się związek między ciałem a tekstem — mamy do czynienia z przypadkiem literatury/poezji kobiecej. Bez względu na biologiczną płeć faktycznego autora. Przed mężczyznami, którzy patrzą na swą twórczość poprzez kategorie seksualności, którzy wierzą — jak np. Żeromski w *Dziennikach* lub jak, być może, przy całym swoim mizogynizmie, Szekspir — w jakkolwiek rozumiany związek ciała i tekstu, w jednorodność gestów erotycznych i pisarskich, i w równowartość rozmaitej natury spełnień, świat literatury/poezji kobiecej stoi otworem.

Mam nadzieję, że zgłaszając ten pomysł, mieszczę się jeszcze w granicach feministycznego paradoksu.